



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

3 | 2007

Movimiento y nominación poéticos

Una tordilla como regalo: Francisco Madariaga

Roxana Páez



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/775>

DOI: 10.4000/lirico.775

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Edición impresa

Fecha de publicación: 15 diciembre 2007

Paginación: 85-99

ISBN: 2-9525448-2-4

ISSN: 2263-2158

Referencia electrónica

Roxana Páez, « Una tordilla como regalo: Francisco Madariaga », *Cahiers de L.I.R.I.CO* [En línea], 3 | 2007, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 08 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/775> ; DOI : 10.4000/lirico.775



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Una tordilla como regalo: Francisco Madariaga

ROXANA PÁEZ

*Poeta, LI.RI.CO., Université Paris 8 / ILCEA,
Université de Grenoble 3*

Sobre Francisco Madariaga, salvo alguna excepción, es escasísima la producción crítica, aunque existe cierta cantidad de reseñas y panegíricos en periódicos regionales y provinciales. Por eso hay que destacar la lectura lúcida de Paco Urondo, el poeta y crítico suicidado por la dictadura militar en los años setenta, que en su libro *Veinte años de poesía argentina* lo menciona una y otra vez, reconociendo hace casi cuarenta años con sutileza su singularidad¹. La filiación, como muchas y entre muchas posibles, arbitraria, entre Ortiz y Madariaga, sería uno de los modos de integrar a éste también a una suerte de serie de «raros», inafiliables, de la literatura argentina.

Recordamos las palabras de Hugo Gola en la Introducción a *En el aura del sauce* (1970), sobre lo extraño que resulta el caso de Juan L. Ortiz en la literatura argentina:

No creemos que tenga antecedentes reconocibles en nuestra literatura, ni que entronque en ninguna de las líneas de nuestra tradición poética. Tampoco sabemos qué sucederá cuando realmente esta obra vasta e inagotable empiece a nutrir las corrientes actuales de la poesía del país. Pues su sola presencia funda una tradición, ineludible en adelante, ya que la sustancia es el país y su desdicha, el hombre argentino [...]. Sorprende que en un país tan desvalido de grandes poetas su obra haya permanecido casi ignorada por antólogos y “entendidos” y marginada del cauce prestigioso de la “alta cultura” [...] algo debe andar muy mal para que la obra de escritores como Macedonio Fernández y Juan L. Ortiz, no sean utilizadas, sino tardíamente y con desgano, por el caudal vivo de la cultura argentina.²

¹ F. Urondo, *Veinte años de poesía argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1968.

² H. Gola, «Prólogo» a *En el aura del sauce*, vol. 1, Rosario, Editorial Biblioteca Popular

Ya una nota del año 1969, publicada en la revista *Sur* y firmada por Marcelo Covián, señalaba que: «La crítica nos hace saber que Francisco Madariaga es un poeta hecho en el movimiento surrealista que agrega a las técnicas de esa escuela las imágenes salvajes de su Corrientes natal. Mucho más no sacamos en limpio, salvo que nos encontramos ante un poeta mayor “en pleno ejercicio de la madurez de su lenguaje”». En una reseña sobre la publicación de *El tren casi fluvial. Obra reunida (Babel n° 1)*, más de veinte años después, el crítico señala: «La dimensión poética de esta obra es, según uso y costumbre del país, inversamente proporcional a su difusión». Sólo recibe unos pocos renglones en el capítulo consagrado a la llamada «generación del ‘50», de la *Historia de la Literatura Argentina* de CEAL. Varias veces aparece mencionado en el *Panorama y muestra de la poesía argentina* de Fernández Moreno, pero al igual que lo que sucede en el enfoque de todo el libro, se trata de contrapuntos temáticos y de carácter impresionista que, sin dejar de tener interés, más dicen del autor que de los poetas mencionados³. En un artículo sobre la poesía de los ochenta, centrado en Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher, Tamara Kamenszain traza en el primer párrafo el panorama poético de la literatura nacional, haciendo caso omiso del canon literario preestablecido y consensuado por mucha bibliografía:

Si padre literario es aquél cuya huella se vuelve ineludible —como Borges para los narradores—, los poetas argentinos nacimos huérfanos. Más bien hemos estado trabajando en el armado de un padre ficticio con las partes más vigorosas de algunos de nuestros antecesores [...]. Le debe a Lugones la extrema fidelidad a una métrica; a Girondo, el plus, el agregado, el más que desborda la médula del poema; a Macedonio, el ejercicio metafórico de la idea; a Juanele, la milimétrica prolijidad de vanguardia; a Madariaga la invención de otra modernidad para lo gauchesco. Cada una de estas cualidades significó un riesgo, un desplazamiento por la cuerda tensa de la lengua. Sobre una red tendida, pudimos después como hijos imitar aquellos pasos acrobáticos. Copiar, digerir estrategias ajenas, apropiarse de herramientas usadas, son modos de leer a los mayores para recuperarlos como tradición.⁴

«Constancio C. Vigil», 1970, pp. 10-11.

³ C. Fernández Moreno, *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*. Madrid, Aguilar, 1967.

⁴ T. Kamenszain, «El escudo de la muerte: de Lamborghini a Perlongher», *Río de la Plata. Culturas 7. Poesía de Argentina, Paraguay y Uruguay (1950-1980)*. Publicación del CELCIRP, París, 1988.

En otro ensayo, publicado por primera vez en 1983, Tamara Kamenszain habla del escritor como jinete de las palabras, palabras mestizas. Incluso al pasar hace una comparación con Ortiz, la única que encontré antes de comenzar a trabajar sobre esta filiación:

Como Mastronardi o Juan L. Ortiz, Madariaga se reencuentra con la naturaleza en el deseo de verbalizarla. Pero si Ortiz miraba a través de una lupa para ajustar su letra al trabajo de la araña o al zumbido de un insecto, Madariaga otea, a través del catalejo, la historia humana que puebla el horizonte natural. Mientras Ortiz lee en lo microscópico los caracteres de la fundación, es a campo abierto donde Madariaga encuentra el escenario para que se teatralice lo criollo⁵.

Si bien Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga no fueron compañeros de movimiento alguno ni siquiera de generación, veremos que hubo encuentros reales que acompañaron los «encuentros literarios». Mucho antes de mi ocurrencia de asociarlos y poco después de la asociación furtiva de la poeta y ensayista argentina Tamara Kamenszain, asistimos a un «encuentro». Se trata de un poema homenaje de Madariaga a Ortiz.

Aparece en la sección llamada precisamente «Homenajes» de *Resplandor de mis bárbaras*, entre otros dedicados a los escritores Aldo Pellegrini, João Guimarães Rosa y Juan Antonio Vasco, y a «Aire» («palomito ciego»), todos muertos.

Es conciso, en apariencia hermético.

Juan L. Ortiz

Mientras se cubre el monte
con una marejada de razas,
nublados de cuchillas hacen sombra
y cruza el parejero de Corrientes.

Atrás, muy atrás, planea una sombrilla
de aves,
vaga se moja la sombra de la tierra
y huye en una tordilla alada⁶.

⁵ T. Kamenszain, «El domingo criollo de las palabras», *Historias de amor (y otros ensayos)*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 202.

⁶ F. Madariaga, *Resplandor de mis bárbaras*, *Obra Reunida*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 227.

Entre las imágenes que sugieren el «paisaje», aparecen dos personajes: «el parejero de Corrientes» y la «sombra» que «huye en una tordilla alada». El primero hace referencia, indudablemente, al propio Madariaga, por la mención de su provincia de nacimiento. Y el segundo, imagen evanescente que se metamorfosea de «sombrija de aves», «sombra de la tierra» para huir en «una tordilla alada», no puede ser más que una alusión a Juan L. Ortiz, por el título del poema y porque «atrás» de Corrientes, está Entre Ríos, desde el punto de vista de quien se aleja del centro del país.

Entre los caballos y demás palabras pertenecientes a la logofona de su poética, es interesante que el poema aluda a su autor como «parejero de Corrientes», luego de hacer mención, condensadamente, al espacio natal. El juego de «correr parejas» (carrera de dos jinetes juntos) es antiguo y en Argentina ha sobrevivido en zonas rurales. Madariaga veía a Ortiz como alguien que, con una poética distinta, hacía con el espacio natal algo semejante a lo que él mismo hacía, por fuera de la literatura regional. Tordillo es el caballo con mezcla de pelo negro y blanco. Una tordilla alada, esa especie de mitologización individual de un elemento propio de la tradición argentina no sólo sugiere la muerte (el ascenso) —Ortiz había muerto en 1978—, sino también la levedad típica de la poesía de Ortiz, realizada por la imagen precedente de las aves, no en bandada —sustantivo colectivo que correspondería—, sino en «sombrija» que es antes que el objeto, un diminutivo de sombra portador de uno de los sufijos característicos y repetidos en las armonías sonoras de Ortiz y que aquí establece una rima interna con «cuchillas» y «tordilla». La levedad está también en el adjetivo «vaga», en el sentido de no definida, impresionista, sugerente, como es la poesía del poeta entrerriano. Lo que daba sombra, los pájaros, se asienta en el agua. El agua no es nombrada, sino aludida por el verbo mojar, alusión insoslayable al hablar de Ortiz en cuyos poemas, todo está pasado por agua, hasta el cielo, que es visto también como reflejo.

En toda la obra de Juan L. Ortiz encontramos un punto de vista sobre la margen de los ríos Gualeguay, Paraná y sus afluentes en la provincia de Entre Ríos. Madariaga, apenas se sitúa un poco más al norte o al este: por un lado, los esteros y las lagunas rodeadas de palmerales de la provincia de Corrientes; por otro, la costa uruguaya, al este. Estas poéticas del espacio no implican de ninguna manera un retorno a la naturaleza, al mito del origen. El paisaje escrito es el resultado de un diálogo entre lenguaje y naturaleza, un diálogo que abarca muchos otros diálogos implicados en muchos otros espacios. Entre otros, ese diálogo

de lenguaje y geografía concita un espacio autobiográfico, espacio que remite al trayecto que va de la percepción de la realidad en momentos dados de una vida hasta la página en la que el espacio se inscribe. Es decir que en ninguna de estas poéticas se apela a la confianza en la representación, a un naturalismo o realismo ingenuo defendido implícitamente por las llamadas literaturas regionalistas cuya pretensión es la representación nostálgica.

Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga, al parecer, se habrían cruzado fuera de la escritura. En *Sólo contra Dios no hay veneno* Madariaga cuenta escuetamente:

Estoy cenando en el viejo Mercado de la Ciudad de Santa Fe, con Hugo Gola y Juan José Saer, y escucho a la razón ardiente, al sueño y a la imagen. De pronto entra Francisco Urondo, con una italiana recién bañada en el Paraná, y con ancho sombrero gaucha de La Paz Juan L. Ortiz trae en los ojos enredaderas multicolores del río Gualeguay⁷.

Y dos páginas después otra cita proveniente seguramente de un diálogo: «Juan L. Ortiz decía que tal vez sólo quedaran gauchos verdaderos en Corrientes, La Paz (Entre Ríos) y en Salta».

Hay otro poema de Madariaga dedicado a Ortiz. Tiene el doble de versos y es más explícito que el que leímos primero. Perteneció al libro *En la tierra de nadie*; un libro menor, considerado así por él mismo. Cuando hablamos por última vez, en abril de 2000, hasta evité dármele. Acotó que era un libro de homenajes. Casi, diríamos, lo que se suele llamar un libro de circunstancias dedicado, en su mayor parte, a poetas amigos. Lo que interesa de este libro, en primer lugar, es la forma de estructurarlo: cada poema de homenaje va precedido de un texto en prosa donde, en tercera persona, se cuenta en qué circunstancias se conocieron Madariaga y los homenajeados. En segundo lugar, y quizás sea lo que da toda su singularidad a estos textos, Madariaga no se alude a sí mismo como tal, sino que aparece, en este caso del «encuentro» con Ortiz, como «tropero». Es decir, el homenajeador se alude en tercera persona a sí mismo, para referir el encuentro imaginario con el homenajeado.

El tropero, envuelto en un suave poncho tricolor, regresó un día a sus palmares, y enlazó una delicadísima potranca tordilla. Después, la llevo de tiro, y se la regaló a un poeta de ojos de gato onza, sombreados

⁷ F. Madariaga, «A la sombra de otros amigos en flor», *Sólo contra Dios no hay veneno*, Buenos Aires, Ediciones Ultimo Reino, 1998, p. 113.

por todas las lunas, y en especial por aquella que reina en el reino de las cigarras.

El poeta la dejó pastando a orillas del río Paraná, y se metió en su casa, no sin antes correr a unos chiquillos que pateaban a un sapo.⁸

La imagen de poeta es convertida en un conductor de ganado, vestido a la usanza de los gauchos. Otra vez la imagen de la tordilla, enlazada, y «delicadísima», como la poesía de Ortiz. El «tropero» (Madariaga) se la regala a un poeta con ojos de felino (onza se utiliza en algunos lugares de América Latina para denominar al jaguar, también llamado tigre en nuestro continente).

«El poeta» deja la tordilla «pastando a orillas del río Paraná», de la misma manera que los «palmares» identifican a Madariaga. La última frase con una especie de humor infantil sintetiza la concepción de Ortiz sobre las cosas: todo animal, todo ser humano deben ser respetados en pie de igualdad dentro del universo.

En la página derecha, junto al texto en prosa que acabamos de leer, se encuentra el poema homenaje propiamente dicho.

Rodeado de pájaros y caballos multicolores
de la selva de Montiel llega Juan Laurentino
Ortiz.
Me trae, en su maleta de piel de tigre, un
gato montés, de casi alquímica fugacidad, y un
mapa de sus ríos entrerrianos.
A su gran sombrero criollo lo trae ladeado
por el viento de los cuatrerros de orillas del
río Feliciano:
allí lo agasajaron unos gauchos alzados, golpe-
teándole con sus rebenques de alas de lechi-
guanas.

Juan L. Ortiz se reserva el derecho a mantenerse,
frente a todos, envuelto en la música más delicada:
esa que sólo él pudo haber escuchado, en una selva
liviana color de rosa.

La imagen de ambos poetas es asimilada al paisaje, el poeta y el espacio vivido/escrito son la misma cosa. No espacio referencial, ni paisajismo, sino paisaje, al que consideramos espacio escrito, «natura-

⁸ F. Madariaga, *En la tierra de nadie*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 1998.

leza» creada por el lenguaje. En la primera estrofa de éste, en imágenes aparece lo que «hermana» a Madariaga con Ortiz, el poema lo trae a colación con el adjetivo «criollo», caballos, pájaros, felinos, ciertos topónimos: la selva de Montiel, donde nació Ortiz, y el río Feliciano. Luego está el mito de origen de una escritura, la típica mitologización del espacio que opera Madariaga y que vemos en los «cuatrerros» (ladrones de caballos) y «gauchos alzados» (rebelión de gauchos). En la segunda estrofa, en cambio, se sintetiza la poética de Ortiz: la levedad, la sugerencia, la delicadeza, la «música» que Ortiz hereda como valor del simbolismo, pero que él perseguirá en su poética, después del modernismo hispanoamericano y de las vanguardias, de una manera absolutamente singular, y con esa persistencia que lo desliga de cualquier parecido, más allá de que puedan establecerse filiaciones, usos, diálogos con algunos de sus aspectos (como lo hace Saer en la novela, o Carrera buscando en el poema largo la levedad y la escritura del espacio sin afán representativo, referencial).

Leído en un paisaje

Muchos poemas autobiográficos de Ortiz y Madariaga hablan de las lecturas que contribuyeron a conformar sus poéticas. Varias veces, los autores que los marcaron van asociados al paisaje que iban a escribir, que se iban a inventar con palabras, del mismo modo en que Ortiz es situado en un espacio imaginario, con los elementos propios del espacio poético creado por Madariaga. Así, podemos mencionar ahora otros de sus versos en los que Guimares Rosa aparece como un personaje al que la voz del poema habla; Guimãraes Rosa no se nombra como lectura de un individuo aislado en un lugar cerrado, íntimo, indiferente, sino precisamente en ese espacio creado:

Tú, y yo, y el hada sexual de la naturaleza,
los tres,
seres sencillos,
dormimos alguna vez, sobre el
apero⁹

Ya en el segundo libro de Juan L. Ortiz encontramos la asociación de lectura y paisaje:

Versos leídos junto al río atardecido
con las miradas últimas del jardín otoñal

⁹ F. Madariaga, «Joao Guimãraes Rosa en la muerte», *Resplandor de mis bárbaras, Obra Reunida, op. cit.*, p. 226.

de cielo ¡ay! herido por las rosas más puras,
sobre la hierba oscura, y esa luz en las páginas...¹⁰

Todavía no se especifica de quién son los versos, pero la exterioridad de la escena íntima de la lectura individual llama la atención. Lo fundamental de esta «salida» del espacio cerrado de una biblioteca, de la sala burguesa o de la habitación donde el individuo se refugia para leer, da una imagen de escritor; la de aquél que prefiere el diálogo con los otros en la lectura, más que en los ambientes cultivados y mundanos de la ciudad. Por otro lado, en estos poemas donde se unen lectura y paisaje hay una especie de fusión, o si se quiere traducción, de lo leído al propio paisaje, una incorporación de la obra de los otros, los autores predilectos, al espacio que se quiere escribir. El río, el cielo se oscurecen y, en contraste, la luz viene de las páginas leídas. Pero, es ese espacio vivido y/o recordado el que aclara, oscurece o suscita las páginas que se escriben.

En el primer poema autobiográfico de Ortiz, «La casa de los pájaros», se lee:

Yo tenía todo Lou You en el alma hasta que las primeras estrellas aparecían
[como sus estrofas...]¹¹

Vemos esa operación fusional que la escritura realiza. Los versos van irrumpiendo ante el lector como las estrellas que se logran individualizar en el cielo a medida que oscurece. Todo lo cual nos dice algo también sobre cómo leer al mismo Ortiz cuando parece oscuro.

También en el poema «Guauguay» lo que la ciudad con su entorno fluvial significan reenvían a lo que constituyó la voz de Ortiz. En este otro poema autobiográfico la voz poética aparece como la resultante de la *summa* de las lecturas que nombra, leídas y organizadas en su paisaje:

Las calles de luz fugada y como propia hacia unas ramas tenues

¹⁰ J. L. Ortiz, «Versos leídos junto...», *El alba sube* (1937), *Obra Completa* (edición de Sergio Delgado), Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, 1996, p. 208. Encontramos la relación lectura y paisaje en un poema anterior; pero resulta ambiguo, no es una certeza que la voz que habla en el poema esté inmersa en el paisaje. Se trata de «Rumor de lluvia», publicado en la *OC* por primera vez en la sección que Sergio Delgado tituló «Protosauce» (p. 70). También existen, en Ortiz, las lecturas junto al fuego, es decir, referencias a lo leído en el interior, pero son mucho más escasas.

¹¹ J. L. Ortiz, «La casa de los pájaros», *El álamo y el viento* (1947), *Obra Completa*, op. cit., p. 307.

o un vapor tenue, verde, con algunos grumos perdidos...
 Shakespeare, Shakespeare, en la siesta, y su énfasis vivo,
 y luego muy luego, Homero y Mistral con su mar y sus higueras... ¹²

Aquí no hay fusión pero sí un deslizamiento desde el espacio que aparece como contemplado al énfasis de Shakespeare en contraste para llegar, pasando por Homero, al paisaje chileno de Gabriela Mistral. Al contrario de un cierto orden que vemos en las lecturas de Madariaga nombradas en «Trinos blancos o negros¹³», «Guauguay» de Juan L. Ortiz salta entre épocas, lenguas, y países diferentes. Más adelante, aparecen en este mismo poema más lecturas asociadas al espacio del lector:

Un silencio cortés, extremadamente cortés, ante las cosas y los seres...
 Ellos debían aparecer con su vida secreta sólo llamando el silencio,
 pero con cuidados infinitos, ah, y con humildad infinita...

Oh, belgas queridos, con gorjeos tenues de ángeles y sentidos
 [de niños...

Miradas puras de niños para los cercos de rosas pequeñas y los
 álamos de las chacras cercanas¹⁴

El poema logra anticipar cuál era la búsqueda estética, antes de nombrar a los poetas que ayudarían en esa búsqueda: el silencio, el silencio en el sentido de la sugerencia y la levedad, de la humildad de la voz que habla en el poema para con las cosas, para no imponer una visión taxativa que las encierre, sino que sugiera. Versos más adelante, habrá un nombre propio para los poetas belgas: Maeterlinck. El poema habla de la necesidad de esas «mirada puras de niños» que parecen tener los simbolistas belgas, para poder hablar del propio espacio del poeta: esos «cercos de rosas pequeñas y los álamos de las chacras cercanas».

Tolstoy, Tolstoy, en el sol del zaguán, en una media tarde de invierno
 [...] ¹⁵

Tolstoy vuelve, nombrado por tercera vez como por un encantamiento sonoro pero esta vez asociado a otro espacio de lectura, la casa, y a una parte de la casa que es como el umbral, entre el exterior y el interior: el

¹² J. L. Ortiz, «Guauguay», *La brisa profunda* (1954), *Obra Completa, op. cit.*, p. 456.

¹³ F. Madariaga, *Una acuarela móvil, Obra reunida, op. cit.*

¹⁴ J. L. Ortiz, «Guauguay», *La brisa profunda* (1954), *Obra Completa, op. cit.*, p. 458.

¹⁵ *Ibid.*

zaguán. Más adelante, el poema llega a los franceses, lecturas recordadas en asociación a espacios exteriores e interiores también:

Y Pierre Louys a la vuelta del paseo por la calle que descendía
[hacia el río
entre cercos con pequeñas rosas también y veredas finas y altas,
bajo el cielo de esas mismas rosas, en una ilusión de Septiembre...
Pierre Louys con luz pequeña, en la cama, y sus canciones «griegas»,
y France, el mago sutil, apurando sus respuestas hasta las primeras
[frases de la tijereta...¹⁶

Un recuerdo de «exteriores»: haber leído o descubierto a Pierre Louys en primavera. Ese tipo de relación entre espacio y lectura encuentra una forma de entrelazarse cuando aparece, como en el caso de Anatole France, en una suerte de diálogo con el afuera: el canto de un pájaro, su fraseo.

A medida que el poema avanza, los escritores conocidos o recién descubiertos aparecerán pero leídos por los amigos, en lecturas compartidas. Muchos de ellos reúnen también lecturas y paisaje. Muchos son poetas, como «el tercer Carlos» (es decir, Mastronardi):

Con él también el río y el destino de su elegía amarilla...¹⁷

Madariaga, por su parte, va a poner en escena a los autores de sus lecturas asociándolos a caballos, y a veces montados en ellos, como hemos leído en la imagen del poeta Guimāraes Rosa y el «hada sexual de la Naturaleza» dormidos sobre el «apero»; y de Juan L. Ortiz «puesto en escena» en el paisaje correntino, jineteando un caballo. En un poema publicado varios años antes, Rimbaud es incorporado casi como un personaje de la literatura gauchesca junto a Rilke, a través de Santos Vega.

encendimos fogatas de caridad
de agua
para dar sombra a los árboles
de Santos Vega, que sonreía
a Rilke, y a Rimbaud le
cedía su caballo...¹⁸

Lo mismo sucede en el par de poemas titulados «Canciones para D. H. Lawrence», del libro más autobiográfico de Madariaga, *Llegada de un*

¹⁶ *Ibid.*, pp. 458-459.

¹⁷ *Ibid.*, p. 467.

¹⁸ F. Madariaga, «Posta de pajonales», *Aguatrino, Obra Reunida, op. cit.*, p. 150.

jaguar a la tranquera. En ambos poemas, Lawrence es asociado a un personaje que existió realmente, Teolindo, un contador de historias:

Los tres tuvimos un pacto secreto de bandoleros para
el amor; y tú, Teolindo, no desconocías que Lawrence,
aunque gringo y letrado, era también un gaucho¹⁹.

Lawrence no sólo es convertido en gaucho, sino también en bandolero. En el segundo poema del par, no es bandolero para el amor, sino simplemente bandolero. Los escritores apreciados devienen imaginarios amigos como en los juegos infantiles:

¿Te acuerdas, Lawrence,
cuando volvíamos del tropear
salvaje en el alba
paulatina?
Mi caballo era de oro sanguíneo,
el tuyo, rojo y negro,
parecía tapado por tu poncho de
México.
Y éramos amigos,
y éramos ligeros
costeadores de celestes lagunas
amarillas,
Lawrence, ¡dos bandoleros!

Antes de dormir, nadábamos.²⁰

Ambos venían «de tropear». El neologismo permite una polisemia interesante. Trolepar, se entiende, es guiar el ganado desde el caballo. Pero también podríamos pensar que ese verbo inventado derivado de *tropa*, también podría derivar de *tropo*. Todo escritor, a su modo, «trolepa».

En el poema de Madariaga, «Trinos blancos o negros»²¹, encontramos también a Homero como en «Guauguay» de Ortiz, pero un Homero en una imagen que lo vuelve un personaje en un paisaje: «Homero y sus rafagaradas de hombres, caballos y navíos» (vv. 19-20); y luego «Virgilio que curaba *en secreto* a los caballos en la campiña toscana» (vv. 21-

¹⁹ F. Madariaga, «Canciones para D. H. Lawrence», *Llegada de un jaguar a la tranquera*, *Obra Reunida*, op. cit., p. 177.

²⁰ *Ibid.*, p. 178.

²¹ F. Madariaga, «Trinos blancos o negros», *Una acuarela móvil*, *Obra Reunida*, op. cit., pp. 202-205.

22); «Góngora, montado en su *caballo andaluz de ociosa espuma*, que puso patas para arriba a toda una época con sus metáforas imágenes» (vv. 30-32). Y Lautréamont, el de «la ferocidad, bondad y colorido del gauchillaje oriental, que conoció en largos paseos y nataciones por las orillas del río-mar» (vv. 46-48).

Para terminar, y como adelanté con la inclusión de Rimbaud, quisiera hacer una breve mención de otro de los diálogos de estos poetas, ése que mantuvieron con lo que Kristeva llamó «*l'avant-garde du XIX siècle*».

Rimbaud y Mallarmé están presentes como usinas de lo nuevo cuya carga energética pasa por las vanguardias y permanece en otras poéticas sigilosas posteriores. En un clásico alemán que cumple cincuenta años, la *Structure de la poésie moderne*, Hugo Friedrich dice:

En réalité, il s'agit d'une communauté de structure, c'est à dire d'une architecture de base qui se répète avec une insistance frappante à travers les manifestations les plus diverses de la poésie moderne. [...] Ce sont les œuvres de Rimbaud et de Mallarmé qui éclairent les lois stylistiques des œuvres poétiques modernes et ce sont ces deux mêmes poètes qui démontrent à leur tour l'étonnante modernité de Rimbaud et Mallarmé²².

Es, sobre todo, con lo que representa Mallarmé como poeta intelectual que Juan L. Ortiz construirá su afinidad, sin que se pueda comparar el proceso total de su escritura con el intelectualismo mallarmeano. Esto se pone en evidencia, además, por un dato externo, la sucinta producción de Ortiz fuera del «género» poético. Pero en Ortiz, como en Mallarmé, hay una especie de consecuencia en un proyecto monumental en su complejidad, una obsesión por un sistema poético propio que se persigue sin desvíos.

También la relación entre naturaleza y escritura apoyan esa afinidad. Tanto Mallarmé como Ortiz supieron que no introducirían la naturaleza como tal en lo escrito, sino que habría que captar, oír, en el caso de Ortiz, las relaciones para llegar a una página rural (Mallarmé), fluvial en Ortiz. De esas páginas, lo sugerido se escaparía permanentemente. Dado que ésa es la negatividad del lenguaje, que nombra la ausencia de lo que nombra.

²² H. Friedrich, «Prefacio» a *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999 [primera edición en alemán de 1956].

Dentro de estos parámetros, la vanguardia de fin de siglo manifiesta su «revolución» y/o su *negatividad* con una falta de «contenido» socio-histórico²³. En esos discursos poéticos, el proceso significativo se sumerge en la contradicción que es la lírica y/o en la experiencia de su propia eclosión, eclosión del sujeto de esos discursos. Mientras que la poética de Ortiz convalida la autonomía del arte, al mismo tiempo que se relaciona con la realidad inmediata:

Y las tristes casas de ladrillos sobre las calles con zanjas y pasos de
[madera.
Tristes, ay, a pesar de sus follajes y de las glicinas invasoras...
Tus harapos dormidos, ciudad, y tus gracias veladas, y tus gracias
[desaparecidas:
¿desde cuándo eso se había ido, ido, y había allí criaturas?
Y conocí también en la noche más pobre y en la luz más batida
la gracia de tus almas más sencillas bajo la herida lírica:
era un surtidor que se abría, imposible, bajo las palabras que “no eran
[para ellas”
pero que ellas hacían suyas como hacían suyo el aire sin tratar de
[“comprenderlo”...
y el agua, y las arenas, y las cosas todas del pago, esa vaga música
[del pago...²⁴

En este fragmento del poema dedicado a la ciudad de Gualaguay, junto al paisaje urbano, un paisaje urbano de algún modo invadido por la vegetación, vemos otro tipo de invasión: la de la miseria y sus protagonistas. La pobreza vela la gracia eventual de la ciudad. Es imposible ser ciego a eso. Pero además, el poema comenta su propia paradoja: las personas sencillas podrían ser permeables a la poesía, incluso, si se trata de palabras que «no eran para ellas». La paradoja de Ortiz es que la pobreza entra en su discurso poético, pero éste en ningún momento intenta ser apto para todo público, ni busca una transparencia para transmitir un mensaje.

Ortiz hereda de Mallarmé el gesto de pulverizar la unidad significativa a través de ritmos y timbres que la desplazan tras la sensación. Y además la libertad a la que da pie el último poema de Mallarmé, objeto de cientos de disquisiciones, por el uso del blanco, la oscilación de la

²³ Es cierto que el utópico *Livre* de Mallarmé aspiraba a cubrir todos los registros de pensamiento y acción que atraviesan a un sujeto, sin excluir la historia objetiva. Pero se mostró escéptico y desapegado a la realidad socio-histórica, algo que en el libro imposible iba a tener un carácter revulsivo, como de puesta en escena.

²⁴ J. L. Ortiz. «Gualaguay», *La brisa profunda* (1954), *Obra Completa, op. cit.*, p. 473.

sangría, etc., será retomada por la vanguardia y también por Juan L. Ortiz que hacia el final de *El Guauguay* y en *La orilla que se abisma*, los últimos libros editados en vida, exaspera el dibujo del poema sobre la página con la diferencia silábica de los versos. Ese margen oscilante es la orilla del texto en la hoja dibujando, al extenderse la saga del río, la *orilla del río*. *El Guauguay* es la culminación del poema-río, de la búsqueda *mallarmeana* de Ortiz. Pero esa concepción de «poema total», sólo en cuanto total, puede asimilarse al poeta francés. Las indagaciones poéticas son especiales y absolutamente diferentes en cada caso. Por empezar, en Ortiz lo que englobe todo será un espacio escrito, pero un espacio concebido como fluvial. Es la idea de Río y no la de Libro, si bien la idea de río es lo que hace a la concepción de un poema que fluye: poema-río.

En el caso del diálogo de Madariaga con Rimbaud, cuyos poemas y cartas se enredan varias veces en los poemas del correntino, se suma también el personaje aventurero del francés, en la medida que aparece con un personaje de la literatura gauchesca. Tal personaje, lo construye y lo anticipa Rimbaud en su propia poética: «*J'aurai de l'or: je serai oisif et brutal*» («*Mauvais sang*», *Une saison en enfer*). Es un oro que *tiene* la poesía de Madariaga, que se adueña también de un tono exultante, juvenil, *doreur* y *adorateur* de oxímoros, como «la mejor brutalidad²⁵», y que nunca pierde la impronta del primer deslumbramiento:

[...] El caballero que repasa
las lagunas de los oros naturalmente populares
el que se embarca en las balsas de oro con todos
los excesos de pasajeros de oro que manejan los
caballos de oro con los rebenques de oro bebiendo
en la limetilla de oro del barro de oro de los sueños
de los frescos del oro entre la majestad de las
palmeras de oro y de los ajusticiados y degollados
en las isletas de oro bajo de yacarés de oro
del oro del amor²⁶.

Se sabe que la dupla de apología e irrisión del pasado es lo que prima en el sentimiento de la modernidad, cuyo «inventor» es Baudelaire, «roi de poètes, *un vrai Dieu*» (Carta denominada «du Voyant» a P. Demeny). Es al final de *Une saison en enfer*, que Rimbaud condensa con la frase

²⁵ «La mejor brutalidad» es el título de un poema de Madariaga, publicado en el libro *País garza real*, Buenos Aires, Argonauta, 1997, p. 50.

²⁶ F. Madariaga, «Tembladerales del oro», *Tembladerales del oro, Obra Reunida, op. cit.*, p.135.

«*il faut être absolument moderne*», la «arenga» de la famosa carta. El adverbio deshace la noción de negatividad completa respecto del pasado. Un adverbio «cerrado» semánticamente niega la absoluta innovación de lo moderno. Asimismo, pone en tela de juicio el «absolutamente», que pertenece a un orbe cerrado, de categorías rígidas, de una metafísica que indica lo absoluto, lo único, etc.

Precisamente ese *clin d'oeil* es el que capta Madariaga: «¿Estoy moderno? / ¿Estoy por irme adónde?». O, también en *Tembladeraes de oro*: «Yo, que tengo el alimento más moderno, estoy rastreando el invierno y las pudriciones de estos llanos». Es decir, de Rimbaud toma no sólo el estilo exaltado, juvenil, «blasfemo», sino también ese modo de fundar con neologismos y formas nuevas los descubrimientos, llevando el oro barroco de Góngora, Quevedo al brillo de las «pudriciones» de los llanos criollos, con sus propios oros y amarillos.